



Н. В. БЕЛЯК, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» КАК КУЛЬТУРНЫЙ ЭПОС НОВЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ

(СУДЬБА ЛИЧНОСТИ — СУДЬБА КУЛЬТУРЫ)

1

В 1830 г., осенью, накануне женитьбы, холерные карантинные заперли Пушкина в Болдине. Казалось бы, случайное стечение обстоятельств. Но слишком отчетливо читается в этом знак судьбы, которая словно назначила ему перед вступлением в новую фазу жизни заплатить некую дань, перейти некий рубеж, нечто до конца исполнить. «Доселе он я — а тут он будет мы. Шутка!» (XIV, 113), — писал Пушкин 29 сентября 1830 г. о предстоящей женитьбе. Всякий подлинный переход от одного качества бытия к другому требует совершения особого акта, аналогичного обряду очищения. Думается, что болдинское творчество, и в первую очередь создание «маленьких трагедий», явилось именно такого рода актом.

Пушкин вступал в брак с донжуанским списком за плечами, он должен был принять на себя материальную ответственность за семью, находясь в самых запутанных денежных обстоятельствах, гарантировать устойчивость семейной жизни, в то время как вопрос о его политической благонадежности оставался открытым, и главное — он готовился стать «мы», не имея никакого другого опыта, кроме опыта «я» — опыта индивидуального существования, индивидуального и по образу жизни, и по природе поэтического творчества. Вступая в брак, он понимал, что ему предстоит сменить до самых основ этот образ жизни и способ существования.

Конечно, не он один сватался и женился, не он один переходил от «я» к «мы». Свадьба никак не была событием экстраординарным, давняя и крепкая традиция указывала надежный путь всем. Но Пушкин, готовясь к свадьбе, обнаружил проблему, традицией не предусмотренную: на пороге семейной жизни необходимо было преодолеть навязанный той «внеродовой» индивидуальной свободы, которая ему как истинному сыну своего времени была в высшей степени свойственна. Традиция не решала этой проблемы, ибо самый тип такой свободы сформировался в культуре гораздо позже, чем обычаи, которыми регулировался порядок вступления в брак. Пушкин должен был искать решение сам.

К 1830 г. в его творчестве давно уже был преодолен искус байронического индивидуализма. Но байронизм — явление не просто литературное: приверженность ему затрагивала личность в ее глубинных психологических основах, и прошедшему через этот искус не так-то просто устанавливать иные, новые отношения с миром. Подчеркнем: именно новые отношения, ибо культурный опыт необратим и возврата к старым нормам быть не может. Практически это был вопрос личностного обеспечения новой культурной пормы, и, решая его, Пушкин искал путей к тому, что противоположно трагическому исходу индивидуалистического пафоса: он искал путей к счастью.

21 раз варьируются слова «счастье» и «несчастье» в сжатом тексте «маленьких трагедий», и ими отмечены кульминационные моменты действия. В письмах

из Болдина лейтмотивом звучит суеверный отказ от счастья — так отказываются от самого главного в страхе его потерять.¹

Итак, в 1830 г., в Болдине, накануне женитьбы, обремененный внутренними проблемами и внешними обстоятельствами, в 1830 г., когда в России уже не оставалось никаких иллюзий относительно николаевского царствования, а Европа содрогалась от политических потрясений, пойманный, как в ловушку, холерой, уносившей человеческие жизни, неуверенный в том, жива ли его невеста и суждено ли выжить ему самому, Пушкин сосредоточенно думал о счастье, искал путей к нему в мире, постоянно свидетельствующем о его невозможности.

Но что же значит думать о счастье? С одной стороны, нет на свете ничего более простого, чем счастье: понимание его доступно каждому, от простолюдина до человека самой утонченной культуры. Каждый человек счастлив или несчастлив, и нет в этом смысле понятия более демократического, более обыденного. С другой же стороны, счастье — одна из центральных категорий философской, религиозной и социально-политической мысли, — категория, на пути к определению которой лежит множество самых каверзных затруднений и в зависимости от интерпретации которой могут быть построены самые различные картины мира, могут быть предложены самые разные исторические перспективы, самые разные представления о культурной норме. И наконец, кроме обыденной жизни и социально-философской мысли, есть еще одна сфера, где счастье занимает одно из центральных мест. Это — поэтика драмы, в которой счастье наряду с конфликтом, агонией, катарсисом выступает именно как категория. «Трагедия есть подражание не <пассивным> людям, но действию, жизни, счастью: <а счастье и> несчастье состоят в действии», — пишет Аристотель.² Переход от счастья к несчастью — один из узловых моментов, собственно и делающих драму драмой. И потому не случайно, что вопрос о счастье Пушкин испытует именно в «драматических опытах»: драма воплощает счастье как категорию мироустройства, тождественную с тем простым, бытовым, личным, обыденным содержанием, вне которого счастье превращается в пустую абстракцию.³

2

«Маленькая трагедия» «Пир во время чумы» была написана последней, но есть основания считать, что она же явилась и отправной точкой для создания всего цикла. Тезис о том, что в «Пире во время чумы» содержится нечто, определившее идейное единство цикла и организовавшее его внутренний симфонизм, может быть подтвержден следующими обстоятельствами.

Первое. Замыслы «Скупого рыцаря», «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери» наряду с другими драматическими замыслами существовали на протяжении нескольких лет, оставаясь неосуществленными. Замысел «Пира. . .» возник не ранее 1829 г., а возможно, что и позже, уже в самом Болдине. И только с его появлением реализовались «маленькие трагедии».

Второе. В «маленьких трагедиях», как и во всяком цикле, есть множество сквозных мотивов и образов. Если бы «Пир во время чумы» был произведением оригинальным, можно было бы предположить, что лейтмотивы, связующие его с другими частями тетралогии, возникали и развивались по мере воплощения

¹ «Пушкин так же боялся счастья, как другие боялся горя. И насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья» (Азматова А. «Каменный гость» Пушкина // Азматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 535).

² Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 121.

³ Аристотелевские категории, в отличие от категорий позднейшей европейской философии, в некотором роде очень просты: они рождаются не как выводы из умозаключений, а как первоначальное, еще предшествующее умозаключению, прозрачное различие реальностей мира. Категории Аристотеля удивительны тем, что они суть одновременно и простая, обыденная, очевидно наличествующая реальность, и имя этой реальности, содержащее в себе ее смысл и соотносящее этот смысл с другими смысловыми ценностями космоустройства. Чрезвычайно существенно, что формообразующие законы европейской драмы основаны на категориях, обладающих именно такой природой.

цикла и к моменту написания «Пира. . .» были уже предзаданы тремя предшествующими трагедиями. Однако «Пир. . .» — почти дословный перевод из «Города Чумы» Вильсона. И потому факт обнаружения в написанных до него трагедиях мотивов и образов, восходящих к английскому тексту, позволяет сделать вывод о том, что уже с самого начала работы над «маленькими трагедиями» Пушкин мыслил их как цикл, который должен завершиться «Пиром во время чумы».

С «The City of the Plague» прежде всего связан проходящий сквозь весь цикл мотив пира как праздника жизни, пограничного смерти: баронов пир в подземелье («Хочу себе сегодня пир устроить» — VII, 112), приведший его к безумной мечте «сторожевою тенью» вернуться из могилы к своим сокровищам, пир у Лауры, завершившийся смертью Карлоса, смертный пир Моцарта, устроенный Сальери («Как пировал я с гостем ненавистным, Быть может, мнил я, злейшего врага Найду» — VII, 128). Немаловажно, что в вильсоновском финале Вальсингамова гимна (не вошедшего в пушкинский текст) обозначены сюжетные коллизии «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя».⁴ Кроме того, сам гимн Вальсингама сочинен «прошедшей ночью» («last night»), а «безделица» Моцарта — «намедни почью». И здесь более чем словесный повтор, здесь повтор сюжетной ситуации: ночью, накануне встречи, оба героя создают произведения, которые являются принципиальными для них и облеченными в художественную форму высказываниями. Есть и другие, менее осязаемые, более спорные переключки. Так, за столом пирующих стоит пустое кресло умершего Джаксона, и Молодой человек пытается своим тостом как бы вновь призвать его тень в круг веселья, а за столом Моцарта и Сальери Моцарту мерещится некто третий. В «Пире. . .» телегой с мертвыми телами управляет негр, а в «Моцарте и Сальери» Моцарт цитирует мотив из оперы Сальери, и эту цитату можно раскрыть как фрагмент из арии негра.⁵

Творческая работа, конечно, не шла механически в одном направлении, отталкиваясь от «Пира во время чумы». Написанное ранее в свою очередь трансформировало текст Вильсона, и небольшие отступления от оригинала подчас возникали ради сближения «Пира» с другими фрагментами цикла. Так, песня Лауры и песня Мери обрамлены одним и тем же словесным орнаментом, о котором нельзя однозначно сказать ни того, что он целиком взят из «The City of the Plague», ни того, что он целиком перешел в «Пир во время чумы» из «Каменного гостя». Такой орнамент мог возникнуть только как результат взаимной устремленности двух замыслов навстречу друг другу. Ср.:

«Каменный гость»	«Пир во время чумы»	«The City of the Plague»
Клянусь тебе, Лаура, никогда С таким ты совершен- ством не играла.	Твой голос, милая, выводит звуки Родимых песен с диким со- вершенством; Сной, Мери, нам. . .	Sweet Mary Gray! Thou hast a silver voice, And wildly to thy native me- lodies Can tune its flute-like breath — sing us a song. . .
< > . . . сной, Лаура, Сной что-нибудь.	< > Благодарим, задумчивая Мери, Благодарим за жалобную песню!	< > We thank thee, sweet one! for thy mournful song. ⁶
(VII, 144, 145)	(VII, 176, 177)	

⁴ Приводим подстрочный перевод: «Скупец заболевает среди своих богатств, и золото достается законному владельцу. < . . . > Много вдов лицемерно плачут над могилами, где спят их старые чудачи, когда любовь уже светится во влажных взорах, обращенных к высокому юноше, что проходит мимо» (цит. по: Пушкин. Полн. собр. соч. Л.: Изд. АН СССР, 1935. Т. VII. Драматические произведения. С. 598). (Далее: Пушкин. Драматические произведения).

⁵ Подробнее см. об этом: Беляк И. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив. . .» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып. 23. С. 39—43.

⁶ Цит. по: Пушкин. Драматические произведения. С. 581, 583.

Однако признание «Пира во время чумы» заведомо положенным итогом цикла делает определение главной проблемы этой трагедии первостепенной задачей, необходимой для понимания тетралогии в целом.

Самим смыслом текста, как будто точно переведенного, «Пир во время чумы» разительно отличается от «The City of the Plague». В этом отличии и следует искать суть собственно пушкинского высказывания. Смысл изменен отнюдь не гимпом Вальсингама, каким бы важным он ни был. Смысл прежде всего изменен тем, что, превращая фрагмент текста в самостоятельный художественный текст, Пушкин заключил картину чумного города в рамки безбожного пира, оставив торжество добра, света и чистоты, явленное в других сценах драматической поэмы Вильсона, за пределами изображенного в трагедии мира. Пушкин оставил в чумном городе лишь память об утраченной невинности Мери, о попорченной им же самим чистоте Вальсингама — лишь память о потерянном счастье, воспоминание о котором звучит как мотив утраченного рая («О, если б никогда я не певала Вне хижины родителей своих! <. . .> Мой голос слаще был в то время: он Был голосом невинности. . .»; «. . .меня когда-то Она считала чистым, гордым, вольным — И знала рай в объятиях моих. . . Где я? святое чадо света! вижу Тебя я там, куда мой падший дух Не достигнет уже». . . — VII, 178, 183). Именно памятью об утраченном рае сроднены между собой и противопоставлены другим пирующим Мери и Вальсингам. И песня Мери относит это счастливое прошлое гораздо дальше недавней биографии героев: в былые времена, в «дни прежние» (VII, 177). Патриархальный «рай» ее «земли родной» становится контрастирующим фоном городской цивилизации, необратимо сменившей прежний порядок вещей. Тогда, в те времена, о которых поет Мери, даже переживание чумного бедствия было прямо противоположным тому состоянию безумного веселья и безбожного пира, которому сейчас предаются герои трагедии.

«Тогда — сейчас» — вот главная временная оппозиция, в которой начинает развиваться действие «Пира. . .». «Тогда» — утраченный рай, невинность и чистота, опозитизированное и невозвратное прошлое. Но что такое это обреченное трагической бездне «сейчас»? К какому историческому моменту времени оно относится?

Рассуждения о времени действия «Пира во время чумы» обычно приводят к указанию на книгу Д. Дефо «История великой лондонской чумы 1665 года. . .», имевшуюся в библиотеке Пушкина и послужившую одним из источников для Вильсона. Драматическая поэма Вильсона написана как бы со специальным и нарочитым уклонением от конкретизации исторических черт, позволяющих определить время действия. Впрочем, в его повествование все же попадает историческая деталь: враждебный голландский флот у берегов Англии. И эта деталь, как и книга Дефо, определенно отсылает к концу XVII в. Правда, Англия воевала с Голландией не в 1665 г., а в 1672—1678 гг., и все же приблизительно время действия, казалось бы, очевидно. Но было ли оно существенным для Вильсона, последовательно избегавшего конкретной временной приуроченности?

Поэтам озерной школы, последователем которых являлся Вильсон, был свойствен культ не затронутой пороками цивилизации патриархальной естественной чистоты (той самой, что составляла некогда счастье для Мери и, пожалуй, для Вальсингама). Для них, как и для Руссо, введшего в культурный обиход нового времени противопоставление естественности и цивилизации, цивилизация не приурочивалась к определенному отрезку времени. Она была скорее принципом жизнеустройства, который все более и более экспансивно распространялся в современность, но имел также и самые разнообразные исторические аналогии. Однако поэты озерной школы были представителями той державы, которая дальше всех европейских стран продвинулась в своем буржуазном развитии. Сельской чистоте они противопоставляли не просто город, но буржуазный промышленный город, каковым являлся современный им Лондон. И как бы отвлеченно ни выражали они противопоставление патриархального цивилизованному, в «страну озер» они ушли от той конкретной исторической цивилизации, которая была предъявлена им их современностью. В этом смысле чумной город Вильсона — это цивилизованный буржуазный город как таковой, не изменив-

ший своей сущностной природы к 1816 г., когда драматическая поэма была написана.

В снятии конкретной исторической окраски действия Пушкин идет гораздо дальше Вильсона. Как показывает подробный сравнительный анализ «Пира...» и «Города Чумы», проделанный Н. В. Яковлевым, Пушкин, порой точнейшим образом воспроизводя оригинал, последовательно устраняет детали, характеризующие «*couleur historique*» и «*couleur locale*»,⁷ и в результате в пушкинском тексте не остается ничего, что отсылало бы нас к XVII веку или к другим более отдаленным эпохам. Таким образом, «сейчас» в заданном Пушкиным противопоставлении «тогда — сейчас» — это именно «сейчас», «нынче». Иными словами, время пира современно Пушкину. Более того, оно тождественно его собственному личному времени: «Пир во время чумы» пишется в то самое время, когда вокруг бушует холера, которую Пушкин, кстати сказать, то и дело называет чумой. Он пишет о чуме во время чумы — не год, не месяц спустя. Пишет, когда неизвестно, что станет с ним и с его близкими, как неизвестно это и о героях «Пира...». И в жизни, и в драме — настоящее время, незавершенное настоящее, со всей мерой открытости, неизвестности того, что впереди.

Это не вписанное ни в какую ретроспективу длящееся настоящее время целиком заполнено вопрошанием: что потом? и будет ли это потом? Изначально заданная временная оппозиция «тогда — сейчас» сменяется к финалу драмы тройной оппозицией «тогда — сейчас — потом».

Итак, «тогда» — утраченный рай, утраченное счастье, утраченная религиозно-эпическая норма бытия. «Сейчас» — современность, как завершившийся переход от счастья к несчастью. Когда и как начался этот переход? Какой путь привел к такому настоящему? Содержится ли в нем залог будущего, залог жизни, залог того обновления, вне которого уже невозможно ни восстановление норм, ни обретение счастья? Думается, что целевой причиной создания всего цикла «маленьких трагедий» явилась необходимость ответа на эти вопросы.

3

Принцип двуединства «судьбы человеческой, судьбы народной» (XI, 419), положенный в основу исторической драмы «Борис Годунов», в «маленьких трагедиях» обретает новое качество. Перефразируя пушкинские слова, можно сказать, что предметом «драматических изучений» 1830 г. становится «судьба личности — судьба культуры». Чтобы решить сокровеннейший для человеческой личности вопрос о возможности счастья и о путях, к нему ведущих, Пушкин в своей драматической тетралогии совершает не что иное, как путешествие по историческим эпохам и соответствующим им культурным мирам.

Если в «Пире во время чумы» прошлое предстает в облике патриархальной идиллии, опозитизированного золотого века, то в трех других частях цикла воплощена цепь тех исторических катаклизмов, которые и привели современность к состоянию пира во время чумы. И расположив сюжеты «маленьких трагедий» в хронологической последовательности, мы увидим, что предметом «драматического изучения» в «Скупом рыцаре» является кризис средневековья, в «Каменном госте» — кризис Возрождения, в «Моцарте и Сальери» — кризис просветительства, в «Пире во время чумы» — кризис современности (можно было бы уточнить: кризис романтической эпохи).⁸ Таким образом, сюжет драматического

⁷ Яковлев Н. В. Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения) // Пушкинист, IV. Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг. 1922 [на обл.: 1923]. С. 108—113.

⁸ Точное время действия устанавливается только для одной из «маленьких трагедий» — это 1791 год, год смерти Моцарта. Относительно времени действия других велись и ведутся споры. Думается, что, создавая свой цикл, Пушкин ориентировался не на тот или иной год, десятилетие или даже столетие, а на культурные эпохи европейской истории. Размытая хронология «Скупого рыцаря» не свидетельствует о безразличии Пушкина к этому вопросу или о его неосведомленности в нем, а соответствует принципиальной размытости временных границ, пролегающих между сменяющими друг друга культурными эпохами. «Маленькие трагедии», не опубликованные при жизни Пушкина как цикл, печатались впоследствии в порядке, соответствующем хронологии их написания, и этот хронологический порядок невольно

цикла как целого — это история нового времени, взятая в ее кризисных точках, в ее трагической ипостаси, как грандиозный переход от счастья к несчастью. И по мере приближения к современности с математической точностью расширяется собственно трагическое пространство драмы.⁹

В «Скупом рыцаре» тема смерти начинает звучать с самого начала, вырастая до апофеоза танатоса во второй части монолога Барона. Но только в финале трагикомедии действительно сходятся в смертельном поединке отец и сын, и воистину реализуется то, что на протяжении всего действия было предметом воображения и предположений. Таким образом, только развязка драмы осуществляется в том пространстве, которое мы определили как собственно трагическое.

В «Каменном госте» ни кладбищенская атмосфера, ни труп в комнате Лауры не заставляют героя воспринять смерть как реальную угрозу. Это происходит с ним лишь в конце третьей сцены: в тот момент, когда статуя командора кивает ему в ответ. Только теперь действие начинает развиваться в пограничном пространстве: свидание в комнате Доны Анны — это то свидание, на которое вызван мертвый командор, на которое он может явиться в любую минуту, и эта минута действительно наступает. Таким образом, вся четвертая сцена, четвертая часть драмы развивается в «экзистенциальном» трагическом пространстве.

В «Моцарте и Сальери» это пространство расширяется, захватывая ровно половину трагедии: оно становится таковым с того момента, как Сальери принял решение. «Виденье гробовое», мистический страх, который преследует Моцарта в первой сцене, — лишь состояние духа, лишь музыкальная тема. Вся же вторая сцена — это подлинный смертный пир, неотвратимое исполнение приговора.

И, наконец, в «Пире во время чумы» пограничная ситуация заложена в самом исходном событии: в смерти Джаксона. Подчеркнем: именно в смерти Джаксона, а не в том обстоятельстве, что город охвачен чумой и герои уже потеряли своих близких. Ибо от чумы и от прежних смертей пирующие отгородились безумным своим весельем. Слова Вальсингама о Джаксоне: «Он выбыл первый Из круга нашего» (VII, 175—176) — означают, что круг прорван, и действие непосредственно начинается с того, что в их последнее «убежище от смерти» уже пришла смерть. Эта гостья сидит за столом пирующих в пустом кресле Джаксона, и под знаком ее присутствия целиком развивается все действие трагедии.

Расширение трагического пространства по мере приближения к современности — так видит Пушкин европейскую историю, так окрашена для него хронологически последовательная смена основных эпох европейской культуры, так переживает он свое собственное настоящее. Но что заставило русского поэта строить свои «драматические изучения», связанные с проблемами настоящего, на европейском материале?

Ответ несомненно заключается в том, что Пушкин не мог смотреть на современную ему Россию иначе, как на наследницу Европы, и понимал, что вместе с безусловными ценностями Россия наследует также грехи и беды европейской истории. Вопрос дальнейшей судьбы русской культуры — не только искусства, но всей культуры, культуры как миропорядка, определяющего также и каждую частную жизнь, — заключался в претворении этого наследия, от которого страна уже не была свободна.

воспринимался как композиция цикла. Однако понятно само собою, что хронология написания и порядок расположения произведений в цикле — вещи никак не тождественные. Так, «Повести Белкина» писались совершенно не в том порядке, в каком были опубликованы Пушкиным. Что же касается автографа со списком: I Окт. II Скупой III Сальери IV Д. Г. V Плаги, то его никак нельзя однозначно истолковать как план, фиксирующий окончательную композицию цикла. А потому мы считаем вполне правомочным выдвинуть гипотезу о том, что в пределах цикла «маленькие трагедии» должны располагаться в следующем порядке: «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы».

⁹ Под собственно трагическим пространством мы здесь имеем в виду то, что на современном языке называется пограничным экзистенциальным пространством, в котором все происходящее в прямом и буквальном смысле совершается перед лицом смерти.

По прошествии первой четверти XIX в. было достаточно очевидно, что конфликты, вызревавшие в Европе последовательно, от века к веку, в России, усваивавшей европейскую культуру в ее целокупности, оказались предъявленными одновременно.

Простое перечисление конфликтов, изучаемых в «маленьких трагедиях», позволяет увидеть актуальность их для современной Пушкину русской жизни. Это конфликт порядка наследования; конфликт нравственных устоев и брестерства, вызывающе их сокрушавшего; конфликт свободного, самого в себе несущего свою цель творчества и пользы как принципа, все более и более настоятельно выдвигаемого «железным веком»; конфликт веры и неверия, обострившийся в обществе, прошедшем через искушение «афеизма», потребность веры и одновременная недоступность ее. Всё это конфликты, которыми на рубеже 30—40-х годов XIX в. пронизана жизнь русского культурного человека. И Пушкин по отношению к ним выступает отнюдь не как сторонний наблюдатель, а скорее как лицо страдательное.

Исследователями давно отмечен автобиографизм сюжетных коллизий «маленьких трагедий». В перипетиях отношений Альбера и Барона отражен опыт отношений Пушкина с собственным отцом; опыт собственного сердца передан Пушкиным и Гуану, и Командору; Моцарт — фигура в высшей степени родственная Пушкину и по природе творчества, и по образу поведения, диктуемого творческими импульсами, и по характеру того конфликта, виновником и жертвой которого он оказался (но и многие духовные ориентиры Сальери — отнюдь не чуждая Пушкину реальность); автобиографическая предыстория диалога священника с Вальсингамом — диалог Пушкина с Филаретом.¹⁰

Итак, личное претерпевание всех положенных в основу «маленьких трагедий» конфликтов — вот одна из исходных посылок создания цикла. Но цикл пишется отнюдь не затем, чтобы запечатлеть эту страдательную позицию. Преобразить жизненный опыт «опытом драматических изучений», найти выход из трагического пространства, в котором ключевые конфликты культуры чреватны трагической развязкой, — вот главная задача Пушкина. Здесь и личная ответственность за культуру, и зависимость собственного счастья от того, какие законы миропорядка будут ею утверждены.¹¹

Перед «маленькими трагедиями» были написаны «Повести Белкина», и в них опробовалось другое, не трагическое, а эпическое пространство, пространство счастливых развязок, в котором всему в конце концов находится свое законное место. Но не случайно в «Повестях Белкина» это представлено в формах несколько условных и идеальных. Эпический порядок, сулящий личное счастье, — только искомое и желаемое. Прийти к нему как к полнокровной реальности невозможно минуя те трагические конфликты, с которыми уже сплетена жизнь.

А поскольку возникновение этих конфликтов не сиюминутно, поскольку они унаследованы культурой и имеют историческое происхождение, преодоление их мыслится Пушкиным отнюдь не как непосредственный волевой акт. Чтобы справиться с ними, необходимо вернуться к истокам, иметь дело не со следствием, но с причиной, и развязать узлы именно там, где они были завязаны. И поэтому, изучая каждый из предъявленных в «маленьких трагедиях» конфликтов, Пушкин выбирает то время и место, ту страну и эпоху, с которыми коренным образом связано самое возникновение этого конфликта.

¹⁰ См. об этом: *Гирничников А. И.* К «Скупому рыцарю» // *Русская старина*. 1899. № 2. С. 441; *Ходасевич В. Ф.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 106—113; *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина. С. 523—550. О единстве мотивов «маленьких трагедий» с лирическими и эпистолярными высказываниями Пушкина см.: *Соловьев В.* Опыт драматических изучений. (К истории литературной эволюции Пушкина) // *Вопросы литературы*. 1974. № 5. С. 147—149; *Чумаков Ю. Н.* Дон Жуан Пушкина // *Проблемы пушкиноведения*. Л., 1975. С. 9—11.

¹¹ Последнее обстоятельство чрезвычайно важно. Пушкин позволяет себе решать лишь те проблемы мироустройства, которые касаются его лично. Он ни на секунду не встает в ту метапозицию, в которой вопросы общего блага оказываются отвлеченными от жизни и личности того, кто их решает.

В основу поэтики каждой из четырех «маленьких трагедий» положен строго выдержанный исторический принцип: художественный универсуум каждой из них строится по законам той картины мира, которую исторически сложила и запечатлела в своем искусстве (прежде всего драматическом и театральном) каждая из четырех изображенных в цикле эпох.

«Скупой рыцарь». Первая сцена происходит в башне, вторая — в подвале, третья — во дворце. Это отчетливо заданные верх, низ и середина, формирующие устройство средневекового театрального действия в соответствии со средневековой картиной мира. Пространственные координаты — они же и ценностные: верх — небо, низ — ад, середина — земля. Так в классическом средневековье. Но Пушкиным изображено не средневековье как таковое, а средневековье в его критической точке, в момент, когда рушится отработанная им система ценностей. В соответствии с этим развернуты и пространственные координаты.

«Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах» (VII, 112). Слова эти — не случайная метафора. Волей Барона небеса опрокинуты в подземелье, ибо он совершил нечто гораздо большее, чем забвение рыцарской чести во имя алчности. Он совершил даже больше, чем отказ от рыцарского служения как такового: он совершил грандиозную подмену в самом объекте служения. Рыцарь — это тот, кто посвятил себя религиозному идеалу, посвятил безраздельно, вплоть до готовности к полному и безоговорочному самопожертвованию, которое и воспринимается как высшее счастье. На место этого идеала Барон поставил себя. Стяжательство Барона — не просто жажда власти. «Как некий Демон» (VII, 110) он желает занять то центральное, то единственное место в мире, к которому стекались бы, превращенные в золото, мировые силы и питали бы его, как жертвы питают бога.¹² А поскольку рыцарский опыт есть собственный личный жизненный опыт Барона, его он и ставит на службу своим неистовым желаниям. Ни в какую другую эпоху, кроме как в момент крушения средневековья, когда весь религиозный, культовый опыт служения еще был действителен, жив и актуален, а система ценностей уже рушилась, не мог возникнуть индивидуализм подобной природы: индивидуализм как культовое служение самому себе.

Такое явление не могло не перевернуть ценностные координаты культуры. Поэтика пространства «Скупого рыцаря» в точности выражает переворот, совершившийся в культурном космосе. Небеса Барона — под землей. И здесь он испытывает не просто счастье — блаженство. Противопоставленная же подвалу башня¹³ — не рай, не небеса, а ад Альбера, здесь он терпит танталовы муки, задыхаясь от нищеты в замке, наполненном золотом.

Поэтике средневековья соответствуют и другие формообразующие принципы первой из «маленьких трагедий». Как и в средневековой драматургии, главным формообразующим началом в ней становится не сюжет, не фабула, а композиция. Вся драма построена как строго симметричный триптих: сцена в диалогах — монолог — сцена в диалогах; три действующих лица — одно действующее лицо — снова три. Подвал и башня — это две изолированные друг от друга картины. События второй вовсе не продолжают событий первой — скорее действие этих сцен развивается параллельно и имеет прежде всего композиционную соотнесенность, а все в целом основано на принципе симультанности, свойственном средневековой живописи и средневековому театру.

¹² В литературоведении почему-то широко бытует мнение, будто Барон занимается ростовщичеством. Впрочем, мнение это уже опровергнуто, см.: *Аникин А. В.* Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып. 23. С. 111—115. Предположение, что Барон — ростовщик, не только не имеет никаких оснований в тексте, но и противоречит главной его идее: Барону важно получать золото с тем, чтобы не отпускать его от себя. Именно в этом отношении ростовщик Соломон, несущий идею денежного оборота, выступает в трагедии как скрытый антагонист Барона.

¹³ Сцена первая начинается с ремарки «В башне», а завершается словами: «в подполье» (VII, 101, 109).

Лишь во дворце, в этом «срединном» пространстве, куда Барон является не как носитель демонической силы, а как «старик несчастный», герои непосредственно сталкиваются друг с другом, и тогда на первое место выдвигаются фабула, интрига, сюжет. Но эта перемена характера действия связана также и с тем, что в третьей сцене открывается новая историческая перспектива: движение к абсолютной власти, к новому типу государственности, которому предстоит сменить прежний порядок вещей.

«Каменный гость». Поэтика трагедии следует традиции возрожденческой драмы испанского типа, драмы плаща и шпаги, любовной авантюры. Исходные обстоятельства сведены к минимуму. Действие стремится обогнать естественное течение времени, герой яростно рвется к будущему, здесь, сейчас, сию минуту присваивая себе каждое следующее мгновение. Основной формообразующей тягой трагедии является оппозиция «здесь — там». 21 раз произносится в «Каменном госте» слово «здесь», акцентируя всякий раз пространственное противопоставление. И перемена мест действия служит выражению предельной экстенсивности жизни героя.¹⁴ Мир открыт для Гуана — сама беспрепятственность пространственных передвижений утверждает его в самоуверенном эгоцентризме, который суть не что иное, как возрожденческий антропоцентризм: человек поставил себя в центр мира и действует в нем как хочет. Это экспансия возрожденческой воли, захватывающей время, пространство и обстоятельства.

Как и в «Скупом рыцаре», организация пространственно-временных отношений становится в «Каменном госте» тем средством поэтики драмы, в котором воплощен культурный космос эпохи.

Воля и действия героя демонстрируют абсолютнейшую свободу, а между тем пространство трагедии складывается по закону роковых совпадений, неподвластных его воле и определяющих его судьбу.¹⁵ Дон Гуан скрывается в Антоньевом монастыре — случайное совпадение: здесь похоронили Командора. Сюда приходит Дона Анна — в ту самую минуту, как он уже собрался уйти. Он приходит к Лауре — и именно в этот вечер она оставила у себя Карлоса. Герой в его погоне за счастьем якобы свободно и независимо выбирает место, время и действие — и попадает в то самое время, в то самое место, которое готовит ему судьба (именно тогда, когда... , именно туда, куда...). Абсолютной свободе героя противостоит в «Каменном госте» жесткая предопределенность возмездия. Дон Гуан самовольно вернулся в Мадрид, откуда его выслал король, чтобы его «оставила в покое семья убитого» (VII, 138). И вся история, произошедшая в «Каменном госте», — это история о том, как «семья убитого» не оставила его в покое. Это история отмщения и возмездия, в которой участвуют Анна, Карлос, Командор. И местный колорит передан не только через внешние детали («ночь лимоном И лавром пахнет» — VII, 148) — само действие драмы построено по закону католической Испании: закону непреложного наказания за грехи. «Там — здесь», заданное в «Каменном госте» как горизонталь, подтверждающая свободу и независимость действий и передвижений героя, не верующего в другие измерения, в последней сцене трагедии разворачивается в роковую для него вертикаль.

«Моцарт и Сальери». Еще один, третий и опять совсем иной тип поэтики. Здесь взята коллизия конца XVIII в., времени, когда творчество стало расцениваться как одна из верховных духовных ценностей, а музыка заняла в эстетических системах место царицы искусств. Это время, когда переживание счастья стало наиболее эстетизированным, наиболее культурным. Только в это время творческий дар мог восприниматься как счастье.

¹⁴ Об экстенсивности и интенсивности как о ведущих формообразующих принципах европейской драмы, соответствующих различным моделям мира, воплощаемым тем или другим типом драматургии, см.: *Чирков Н.* Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения. 1976. М., 1977. С. 13—29.

¹⁵ В статье Ю. Н. Чумакова «Дон Жуан Пушкина» показано, что перипетийный сюжет парадоксальным образом развивается в «Каменном госте» в рамках композиционной статичности и симметрии (Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 3—27).

Как и другие «маленькие трагедии», «Моцарт и Сальери» имеет прообразом своей поэтики тип драматургии, наиболее характерный для изображаемой в трагедии эпохи. Думается, это драма шиллеровского типа, со всем, что в ней было от классицизма и, с другой стороны, опрокидывалось в романтизм. Это особый тип мещанской драмы, в пределах которой трагический акт космической значимости может совершаться за обедом в трактире.

Конец XVIII в. — это время, когда просветительство, терпя крах, отступало перед сентиментализмом, романтизмом, но все еще сосуществовало с ними. Способ этого сосуществования и воплощен в поэтике «Моцарта и Сальери».

То, что он воплощен в двух героях трагедии, очевидно само собою: рационалисту Сальери противопоставлен непредсказуемый, импровизационный, совершенно лишенный строгой «регулярности» и в этом смысле романтический характер Моцарта. Но соположенность этих двух культурных типов организует и поэтику драмы в целом.

Двумя именами озаглавлена трагедия, двое формируют разворачивающийся в ней трагический конфликт. Надвое расщеплен изображенный в трагедии мир. И в строгом соответствии с этой раздвоенностью культуры две сцены, оформленные двумя противоположными способами, воплощают трагическую историю.

Первая сцена обрамлена монологами Сальери, поглотившими две трети ее стихотворного текста. Это монологи, типичные для драмы, ориентированной на классицизм. В них все доверено слову, названо, прописано, проартикулировано. Герой эксплицирует себя перед зрителем, с предельной ясностью обнажая свое прошлое и настоящее, свое намерение и весь комплекс побудительных мотивов к нему. Моцарт ни разу в трагедии не будет так весь целиком, с ног до головы, предъявлен в слове. Ему вообще предоставлен гораздо меньший объем речи, и в ней он предстает каждый раз фрагментарно, то в одном, то в другом, каждый раз неожиданном ракурсе, и судить о нем можно не столько по выговоренному им, сколько по тем искрам, которые высекаются при сшибке реплик. Пушкинский Моцарт существует по законам романтической речи, трагически двусмысленной, заведомо и нарочито недоговаривающей и не посягающей на то, чтобы вобрать в себя и заместить собою многосмысленность бытия. Слово как полноправный представитель, как полноценный эквивалент реальности — это закон классицизма, закон просветительского рационализма, и это закон Сальери. Два его монолога, замыкая в себе первую сцену, ставят всю ее под знак Сальери, в духовное пространство которого воистину незаконной кометой врывается Моцарт с его «фиглярской» выходкой, с его «безделицей» — музыкальным полупризнанием, для Сальери невнятным.

Закольцованная монологами, в которых с предельной ясностью расставлены все точки над «и», первая сцена контрастно противоположна второй — раскрытой, незавершенной, оборванной на вопросе. Поэтика второй сцены организована по законам Моцарта, в ней никто не высказывается до конца, хотя именно в ней происходит самое главное, именно в ней свершается таинство жизни и смерти. Если же и есть во второй сцене что-либо аналогичное сальериевским монологам, несущее в себе ту же функцию полноты личностного высказывания, то это вовсе не рассказ о черном человеке, не афоризм о гении и злодействе, и не все остальные, сами по себе чрезвычайно важные, слова Моцарта, но его «Реквием», исполняемая им музыка, перед которой стихотворный текст расступается, высвобождая драматическое время для того, что суть одновременно и предъявленность бытия, и его тайна. Моцарт садится за фортепьяно и в первой сцене. Но там, как бы подвергаясь действию законов ее поэтики, он сначала пересказывает, перелагает в слово свое музыкальное произведение. Здесь же, во второй сцене, музыке предоставлено говорить самой за себя, предыстория создания «Реквиема», существенная в сюжетном отношении, служит отнюдь не для выражения его музыкальной природы.

Противопоставленность первой и второй сцены можно было бы разобрать до мельчайших подробностей, но сейчас нам важно одно: трагедия «Моцарт и Сальери» построена по закону инверсии, ее поэтика — это поэтика соединения зеркально противоположных друг другу частей. И если мы будем говорить, что одна из этих частей замкнута, а другая раскрыта, что одна тяго-

теет к воплощенности в слове, а другая отсылает к не вмещаемой словом жизни, что одна зиждется на утверждениях, а другая пронизана трепетом вопросов и т. д., то станет очевидно, что части эти взаимодополнительны, что противопоставление их незаконно, ибо они нуждаются друг в друге. Еще более очевидным это станет, если мы от поэтики драмы перейдем к ее героям. Моцарт не случайно называет Сальери гением: даром наделены они оба. Только это две разные одаренности: у Моцарта чудесная способность к творческому созиданию, у Сальери — мастерская способность к воспроизведению, репродуцированию, столь же необходимая в культуре, как и сотворение нового. Во вражде и противопоставленности этих начал — трагедия разошедшихся половинок души человеческой, трагедия культуры, раздираемой враждой и несогласованностью рационального и иррационального. А поэтика «Моцарта и Сальери», поэтика зеркальной инверсии указывает на их парадоксальную сцепленность, на ту нерасторжимость, которая, собственно, и ведет к катастрофе в том случае, когда начала эти вступают в конфликт.

«Пир во время чумы». Романтический культурный принцип выдержан благодаря самой теме пира, выбранной Пушкиным из всего Вильсонова повествования о чуме. Пир — это не только содержание действия, воплощенного в трагедии, но и жанровый способ организации действия, отсылающий к традиции Платона,¹⁶ с одной стороны, и Декамерона — с другой. Именно через пир как симпозиум, как застолье, сопровождающееся диспутом, просвечивают и античность, и Возрождение. Это исторический принцип романтизма, который ищет и находит родственное себе в отдаленных исторических эпохах, для которого соотносительность культурно-исторических эпох явилась одним из важнейших средств самоопределения.

По законам той романтической эпохи, когда возник текст Вильсона, организована и поэтика «Пира во время чумы». Прежде всего это поэтика фрагмента, именно в том виде, как его культивировали романтики, считавшие, что каждый фрагмент мира, со всей его интенсивностью и незавершенностью, есть более подлинное свидетельство о состоянии мира, чем любой заверченный сюжет.

Думается, с эстетикой романтизма связана и причина, по которой текст этой «маленькой трагедии» соткан из чужого текста. Романтизму свойственна была устремленность к реальности — в некотором смысле более мощная, чем та, которая дала имя реализму. Реалисты изображали реальность как она есть, романтики же зачастую стремились вместить ее самое в художественную ткань. За то и ценился фрагмент, что, лишенный границ и рамок, он оставался как бы неизъятым из мира, или, же, наоборот, «вмонтированным» прямо в мир. В любом случае — в отличие от заверченного самостоятельного текста — фрагмент был связан с миром как бы единой системой кровообращения. Если посмотреть под этим углом зрения на «Пир во время чумы», становится ясно, что драматическая поэма Вильсона была взята Пушкиным в качестве той непосредственной романтической реальности, той «материи» романтизма, из которой и было создано произведение о романтической эпохе. Эстетика фрагмента в «Пире во время чумы» усилена, возведена в квадрат — прежде всего с помощью техники коллажа. Оригинальный текст Пушкина вмонтирован прямо в ткань чужого текста, который в свою очередь является неотчужденной реальностью романтизма: фрагментом романтического произведения.¹⁷ Не забудем и того обстоятельства, что контекстом этому фрагменту служат одновременно несколько совершенно разнопорядковых пластов действительности. С одной стороны, полный текст драматической поэмы Вильсона, имеющий свой собственный контекст: эстетику и идеологию озерной школы, также вписанной в контекст — общеромантического европейского движения. С другой стороны, холера («чума») 1830 г., которая одновременно является и фактом

¹⁶ См. об этом: Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972. С. 457—470.

¹⁷ Существенно, что Пушкиным избрано произведение, так сказать, второго ряда: в нем больше общеромантического, чем индивидуально авторского.

личной биографии Пушкина, и общим событием русской жизни. С третьей же стороны, это контекст самих «маленьких трагедий», цикла, в котором путешествие по культурным эпохам именно в «Пире во время чумы» завершается выходом в открытое настоящее время, предполагающим продолжение сюжета в реальном будущем: самого Пушкина и русской культурной истории. Таким образом, прием коллажа, удивительное взаимодействие разных фактур реализует в последней из «маленьких трагедий» то, что являлось пределом мечтаний романтиков: прямое взаимодействие поэтического слова одновременно с двумя измерениями реальности. Это измерение духа (культуры) и измерение непосредственной жизни, которые, наконец обретая единство, сходятся вместе в поэтике «Пира во время чумы».

Но это единство, отвоеванное поэтикой, Пушкин не простирает в область сюжета, в пределах которого остались сохраненными наиболее трагические черты романтического мироощущения. В последней трагедии впервые на протяжении всего цикла раскрываются небеса: одна из кульминационных ее сцен — трансцендентное видение Вальсипгама. Небеса раскрываются во всей их недосыгаемости. Здесь явлен сугубо романтический пафос небесного, пафос, ведущий к духовной экзальтации и провидениям, но проникнутый романтической же тоской по идеалу, соединения с которым нет и не может быть. Это мир, в котором могилы разверсты, равно как разверсты и небеса, а все пространство жизни сужено до выбора между тем и другим. Отлученный от неба и страшющийся обратиться в прах человек дерзко и вместе с тем беспомощно балансирует на самой границе между бытием и небытием.

Таким образом, «маленькие трагедии» — это цикл, в котором происходит движение по культурным мирам. И культура для Пушкина оказывается чем-то гораздо большим, чем представление, идеология, система взглядов: он видит в ней способ мироустройства.

Драма, по природе своей оперирующая универсалиями, всегда тяготеет к космогонии. Свой универсуум, свой космос строит каждая высокая драма, а драматическое действие демонстрирует законы этого универсуума. Поэтика же «маленьких трагедий» воплощает не некий единый и общий универсуум: четыре объединенные в цикл трагедии рисуют картину культурных реинкарнаций мира. Поэтика каждой из них организована как модель космоса, типичная для той или иной из последовательно сменяющихся друг друга эпох. Очень важно, что это не просто идеально заданные картины космосоустройства, так как пространственно-временная организация драм, предназначенных к физическому воплощению на театре, выражает само физическое устройство космоса, в котором живет и действует человек определенной культурной эпохи. В «Скупом рыцаре» это религиозная картина космоса, с ценностно окрашенными понятиями верха, низа и середины, данная в момент ее переворачивания. В «Каменном госте» это раскрытая, расширяющаяся вселенная, живущая по законам безудержной экспансии, изображенная в тот момент, когда обнаруживаются пределы ее экстенсивности. Трансформации культурного космоса, запечатленные в двух следующих трагедиях цикла, носят еще более катастрофический характер. Те два фундаментальных принципа, которые вступили в конфликт в «Моцарте и Сальери», на языке современной науки могут быть описаны как принципы симметрии—асимметрии, анализа—синтеза, дискретного—континуального, замкнутого—разомкнутого, левого—правого, вербального—невербального. Нет нужды пояснять, что это начала, которые не могут существовать иначе, как по закону взаимодополнительности. Рассогласованность, разъединенность этих двух ипостасей культурного космоса раскалывает мир надвое. А в «Пире во время чумы» происходит новый разрыв вселенной. Но если в «Моцарте и Сальери» мир расщеплен вертикально (воспользуемся системой координат, заданных в «Скупом рыцаре») и в каждой из обособившихся частей остаются свое небо и своя земля, то в «Пире во время чумы» линия разрыва проходит по горизонтали, отторгая и небеса от земли. В расколотом, разорванном, как бы расчетвертованном мире образуется страшное зияние, в которое врывается первородный хаос. Космос как порядок, как форма, как закон вытесняется в периферийные сферы, и стихии заполняют культурный вакуум. Бытие

оказывается сосудом без стенок, и единственное, что сдерживает разверзающуюся мировую бездну, — это последнее напряжение связей — уже трансцендентальных — с ценностными координатами мира.

Эта грандиозная «эволюция» культурного космоса, эта смена мироустройства происходит отнюдь не сама собою. У нее есть совершенно конкретный движитель, и им является трагический герой. Именно он в своей погоне за счастьем — за тем типом счастья, которого безудержно жаждет, — деформирует пространство культуры.

5

Итак, пушкинский трагический герой и характер его взаимоотношений с миром. Эта тема требует совершенно особого внимания.

Для каждой из «маленьких трагедий» избраны уникальная коллизия и уникальный герой — именно уникальный, а не типичный. И Скупой рыцарь, и Дон Гуан, и Сальери, и Вальсингам — лица экстраординарные для эпохи, в которой они живут. Но насколько уникальны герои и коллизии, настолько же типичны конфликты каждой трагедии. Идея Барона единственна в своем роде, но осуществленное им выворачивание наизнанку сакральной картины мира, по доходящее до конфликта расхождение культового и светского типичны для эпохи. Неповторимая дерзость Дон Гуана сделала его героем легенды, повествующей о том, что выходит за границы допустимого и возможного, но самый конфликт между человеческой волей, возмнившей, что ей нет пределов, и миром, предъявляющим ей закон, эти пределы кладущий, — типичен для эпохи. В конце XVIII в. убийство одним композитором другого — коллизия уникальная. Но самая возможность конфликта, в котором художник приходит к необходимости убить своего собрата не только по примитивному мотиву зависти, но и во всеоружии идеологических соображений, подкрепляющих его решение, могла возникнуть только в эпоху, прошедшую через просветительство. Человек, прозревающий небесные видения, жаждущий жизни вечной и проповедующий безбожное пирование, — фигура беспримерно парадоксальная. Но само состояние мира, разрывающегося между недостижимо идеальным и реальностью, уже почти по-позитивистски проинтерпретированной, типично для постромантического времени.

Таким образом, каждый из героев, будучи неповторимой индивидуальностью, перешагивая через все порядки и установления эпохи, мог тем не менее появиться только в эту эпоху, и совершенное им каждый раз есть следствие конфликтов, типичных для данной конкретной исторической эпохи. И потому эти герои, во всем их противостоянии культурной картине мира, в котором они живут, становятся не кем иным, как культурными героями — теми, в чьей судьбе впервые и мощно предъявлены слом и движение исторического времени.

Из этого, однако, отнюдь не следует, что судьба и поступки пушкинских героев predetermined эпохой. Культурно-историческая концепция, воплощенная в выработанном Пушкиным типе трагического героя, в характере взаимодействия этого героя с миром, гораздо сложнее. Она может быть выявлена через соотнесение его трагедии с двумя другими типами трагедий, занимающими ключевые позиции как в становлении европейской драмы, так и в становлении европейской культуры: с трагедией античной и с трагедией шекспировской.¹⁸

§ Античный герой прежде всего и по преимуществу представитель: рода, социума, мира. По Аристотелю, он не должен быть ни чересчур добродетелен, ни чересчур порочен, он должен представлять собой нечто среднее между этими двумя крайностями, некую общую меру, но в ее наилучшем, достойнейшем

¹⁸ Опираясь на пушкинское высказывание, в котором мольеровские герои противопоставляются шекспировским, большинство исследователей сходится на том, что Пушкин, отвергая мольеровский и классицистический тип драматического характера, создает своих героев по высоким образцам, открытым в творчестве Шекспира. Об отличии пушкинских героев от героев классицизма сказано уже достаточно. Поэтому, не останавливаясь на этом вопросе, мы стараемся показать, что и по сравнению с Шекспиром Пушкин сделал принципиально новый шаг.

варианте. Событие трагедии определяется отнюдь не индивидуальными качествами героя (Аристотель особо подчеркивает, что характер вторичен по отношению к действию), — скорее, эти индивидуальные его качества определены ему и назначены от рождения судьбой, избравшей его для свершения тех или иных поступков. Античный герой — это тот, через кого мир, социум и род регулируют и упорядочивают свои отношения.

Античная картина мира дана в борении и взаимодействии хаоса и космоса. Порядок, гармония, мера предзаданы космосу, а суть результат постоянного и специального усилия по восстановлению их, по отвоевыванию их у хаоса, из взаимодействия с которым космос выйти не может. Через трагического героя, нарушающего космический, социальный и родовой порядок, осуществляется взаимодействие с хаосом, с оргиастическим источником мира. Страстное начало в герое (*παθος*) имеет двойную природу: это и отдавание себя страсти во всей ее хаотической, оргиастической силе, и страдание как искупление страсти. Трагический герой — и преступник, и искупительная жертва одновременно. Судьба назначает ему нарушить порядок — ради восстановления его. Для других он — вожатый к восстановлению порядка. Античный герой, таким образом, менее всего принадлежит самому себе. Он избран судьбой, он обречен хаосу, через него восстанавливается космос. И он неотлучаем от социума, охраняющего космический порядок.

Если взглянуть на шекспировскую драму сквозь призму греческих категорий, мы увидим мир смешения космоса с хаосом. Именно смешения, а не взаимодействия. Ибо если античность допускала и даже непременно предполагала страстное оргиастическое начало, то и границы между хаосом и порядком она знала со всей строгой определенностью. Хаос и космос были двумя разными и вполне отдельными измерениями мира, и во всем, что касалось социального, общественного устройства, античность следовала космическому порядку, взаимодействуя с хаосом лишь постольку, поскольку в этом нуждалось самое поддержание порядка. Социальный мир, современный Шекспиру, уже давно допустил хаотическое, оргиастическое начало в самую свою сердцевину. Оно стало двигателем событий наравне с тем началом, которое стремилось к порядку, закону, покою, норме. Трагедия шекспировского героя — это трагедия противоречий в самой данной ему картине мира. Сама эпоха подстрекает его к своеправию, и как бы прихотливы ни были проявления его индивидуальности, его воли, его не стесняемой ничем свободы, они все равно лишь сколок, фрагмент общей картины мира, они существуют по тем же законам, что и исторический социум, их породивший.

Пушкинский трагический герой, на наш взгляд, принципиально отличается не только от античного героя, но и от героя шекспировского типа. Мы подчеркивали, что в «маленьких трагедиях» каждая культурная эпоха взята Пушкиным в ее кризисной точке, а природа каждого из катаклизмов культурного космоса связана с типом трагических героев, действующих в тетралогии.

Пушкинский трагический герой обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мироустройству», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого является он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру. Собственно говоря, это и есть крайний индивидуализм, гипертрофированная персональность, чудовищный субъективизм, данные как полная обособленность — вплоть до выпадения из мира. Это уже не представитель рода, как в античности, а противопоставляющий себя роду «выродок», осуществляющий служение самому себе. И этим он в корне отличается от шекспировского героя, который подвластен своей страсти, служит ей, но не себе. Античный герой именно страстным путем приходит к подлинному различению добра и зла. Герой Шекспира очень хорошо знает, что плохо, а что хорошо, но, влекомый страстью, не в силах выбрать добро. Пушкинский герой не хуже шекспировского знает, как различаются зло и добро, и выбирает зло не потому, что не может устоять перед ним, а потому, что в принципе отрицает существующую в мире систему различения ценностных ориентиров. Он отнюдь не является

жертвой своей страсти, он самое страсть подчиняет куда более фундаментальному началу — гордыне. Он дает ей волю, вскармливает ее (как проявление своего индивидуального) именно потому, что она обслуживает его гипертрофированную личность. Он сознательно выпадает из космоса, формирует в хаосе свой персональный мир и противопоставляет его космосу.

Трагический агон пушкинских героев есть прежде всего доведенная до максимального предела антиномичность. Пушкинский герой фундаментально внутренне противоречив, противоречие есть основа каждого атома его сознания, характера, наконец натуры. Трагический парадокс лежит в самой основе его страсти, которая и питается этим противоречием, этим внутренним конфликтом, развивающим страсть, и в конечном итоге разрушается им же.

Страсть Барона в том, чтобы иметь власть, не используя власти. Страсть Гуана в том, чтобы совместить риск с безнаказанностью, существовать на границе со смертью, не веруя в самую смерть, отрицать возмездие, постоянно провоцируя и испытывая его. Страсть Сальери — совместить в себе убийцу и создателя, того, кто уничтожает, и того, кто создает. Страсть Вальсингама — добиться бессмертия отвержением веры в него, смертью смерть поправить — только в смысле, прямо противоположном христианскому.

Единственно в совмещении этих несовместимостей полагают герои свое счастье, и их яростное движение против естественных законов мира не остается без возмездия. Такой элемент драматизма, как перипетия, воистину становится строительным материалом пушкинской трагедии: это счастье, оборачивающееся несчастьем, внутри себя заключающее свою противоположность, это атом трагического парадокса как внутренний движитель происходящего.

Существенно при этом и то, что пушкинским героям в высшей степени свойственна такая черта, как перенос вины. Барон переносит вину на неумолимость времени, вынуждающего его к передаче наследия. Альбер переносит вину на отца, а сам, появляясь на сцене, открывает трагический цикл словами, которые есть не что иное, как формула одержания страстью: «Во что бы то ни стало» (VII, 101). Герцог, чья власть оказалась бессильна разрешить доверенный ей конфликт, виновниками полагает лишь обоих конфликтующих. Сальери переносит вину на небеса, на Моцарта, в конце концов — на толпу. Вальсингам переносит вину на несостоятельность всех прежних ценностей перед лицом чумы. Вплоть до самого финала цикла герои думают, что конфликт — между ними и миром, между тем как основной трагический конфликт — в них самих, в принципиальном внутреннем противоречии их страсти, их сознания, их личности, их индивидуально выстроенного космоса. Трагический агон — это движение к цели во что бы то ни стало, это завоевание счастья любой ценой, это манифестация оргиастического начала. Поэтому античный герой в результате обязательно узнает себя как «козла» (*τράχος*) — нарушившего закон, перешедшего меру. Пушкинский герой изначально манифестирует себя именно как «козла» и упорствует в своем праве и состоятельности на этом пути, полагая это законом, в принципе отрицая закон общей меры, закон объективного. А объективный порядок культурного космоса, даже уничтожая героя, не кладет границ его страсти. Атом трагического парадокса остается в мире и как щепотка бродильных дрожжей перестраивает его структуру.

6

Трагический агон каждого из героев «маленьких трагедий», упорствующих в созидании своего индивидуалистического космоса, зиждется на фанатическом утверждении определенного культурного мифа — и порожденного той культурной эпохой, которую он наследует, и разрушающего самые основы сформировавшихся в ней культурных ценностей. Каждый из этих мифов содержит в себе искажение и подмену некой сакральной идеи. Тема эта требует специального исследования. Здесь нам важно наметить ее хотя бы эскизно.

Есть все основания полагать, что за рыцарским званием Барона стоит принадлежность его не только к воинскому сословию, но и к тем рыцарским орденам, которые мечом служили кресту. В центральном монологе Барона реалий,

отсылающих к опыту духовного служения, гораздо больше, чем тех, что указывают на простой воинский опыт.

В основу накопления им положена не скарденность, но аскеза, «обузданные страсти», «горькие воздержания» и достигнутая этой ценой способность стать «выше всех желаний». Золото связано для него не с атрибутами власти вообще, но власти, пересекающейся со сферой сакральной: оно для него — «царский елей», хранящийся в «священных сосудах». То действие, которое он совершает в подвале, слишком похоже на отправление культа: «Зажгу свечу пред каждым сундуком», и пир, который он себе устраивает, — это духовный пир, в нем есть что-то, уподобленное едва ли не литургии. Единственная реалья во всем монологе, отсылающая к военному опыту Барона: «При мне мой меч; за злато отвечает Честной булат», — есть не что иное, как вооруженная охрана святыни (VII, 111—113).

Но в центре этого ореола аскетического, духовного, отрешающегося от всякой реальности и стоящего выше нее, в центре — физическая реальность: золото, которое есть нечто принципиально иное, чем капитал, чем деньги. Выражаясь современным языком, золото для Барона — стяжатель энергий:¹⁹ «. . . скольких человеческих забот, Обманов, слез, молений и проклятий Оно тяжеловесный представитель!». И это для Барона не условность, он вписывает это в физическую картину мира: «. . . если бы все слезы, кровь и пот, Пролитые за все, что здесь хранится, Из недр земных все выступили вдруг, То был бы вновь потоп — я захлебнулся б. . .». Золото удерживает в себе энергии, и, будучи нарушенным, это его качество приведет к мировому катаклизму именно физического порядка, но взятому тоже из религиозной картины мира: к новому потоцу. Золото для Барона — магическое средство связывания энергий: «Ступайте, полно вам по свету рыскать, Служа страстям и нуждам человека. Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах. . .» (VII, 111—112). Прекратив циркуляцию золота, сосредоточив его магическую силу у себя в подземелье, Барон сможет править миром.

В том, что напряжение воли героя устремлено к мистическому и магическому аспектам мира, нет ничего удивительного: «Сцены из рыцарских времен» свидетельствуют о том, что для Пушкина в средневековой картине мира открытие пороха и книгопечатание соседствуют с алхимией, поиском философского камня, с трудами над *perpetuum mobile*. Но Барон находится в положении человека, решившего алхимическую задачу только до половины. Он не знает, как соединиться навеки, отождествиться со своим золотом, а вне этого остается бессильным перед ходом времени: смерть отлучит его от сокровищ.

Итак, подвал Барона — не что иное, как недостроенный храм, предназначенный для свершения особого магического действия мирового масштаба. И в этом смысле за фигурой скупого рыцаря встают рыцарские ордена, миф о темплиерах, объявленных в XVIII в. предшественниками масонов в строительстве мирового храма. Ордена, создававшиеся ради укрепления церкви и образовавшие церковь внутри церкви, этот первый шаг к секуляризации, это последствие крестовых походов, это коренное искажение сакральной идеи — вот что стоит за Бароном, за его страстью, за тем деянием, которое им совершено в мире.

Понятно само собою, что культ, исповедуемый Гуаном, — это возрожденческий культ любви. Менее очевидно, однако, что в данном случае смысл слова «культ» не сводим к его переносному значению. Между тем здесь, как и в первой трагедии цикла, мы имеем дело с комплексом искаженных идей, связанных с сакральной сферой. За отношением Гуана к женщине стоит средневековая традиция, в недрах которой два разнопорядковых, казалось бы, явления — культ Дамы и культ Мадонны — сплелись и своеобразно наложились друг на друга: в Даме, ставшей предметом поклонения, видели небесный прообраз; любовь к Мадонне подчас обретала эротический оттенок. Двусмысленность этого смешения религиозного с куртуазным Пушкин несомненно ощущал

¹⁹ Не случайно в пушкинскую эпоху бытовало представление, связывающее скупость с вампиризмом. См. об этом: В. У[шаков]. Русский театр // Московский телеграф. 1830. Ч. 31, № 3. С. 409.

(стихотворное свидетельство тому — «Жил на свете рыцарь бедный»). Земным, чувственным способом овладеть небесным идеалом — в этом устремлении самом по себе содержалось нечто родственное тому, что некогда подстрекало людей к строительству Вавилонской башни. Но если в средневековье чувственность пытались сделать магическим средством достижения небесной цели и именно вследствие этого оба предмета поклонения — Дама и Мадонна — до известной степени наделялись чертами кумиров, то в авантюре Гуана, этого уже ренессансного «мастера любви», кумиры оказались повержены, а цель и средство поменялись местами. Целью стало теперь само любовное наслаждение, а женщина — всего лишь средством для достижения этой цели. Соблазняемая Гуаном женщина предполагает, что ей уготовано единственное, недосыгаемо высокое место (какое в средневековом мире «Скупого рыцаря» занимала «сама Клотильда»), но Гуан служит уже не ей. Из идола, которому приносятся жертвы, она сама становится жертвой нового идола — Эроса.

Казалось бы, Гуан действует по подобию барона Филиппа: совершив подмену в объекте служения, он оставляет в неизменности сами формы служения, изменив смысл, продолжает использовать гарантированный традицией механизм. Но есть в его образе действий и нечто такое, чего не было у Барона и могло появиться только в эпоху Возрождения.

В средневековье культ как таковой был смысловым центром, смыслообразующим средоточием жизни. Искусства возникали и существовали постольку, поскольку они обслуживали культ. Переворот ценностных ориентиров, произошедший на исходе средневековья, радикально изменил соотношения искусства и культа. Общая десакрализация культуры повлекла за собой превращение культовых форм в средства, используемые и эксплуатируемые искусством.

Дон Гуан — поэт, он изощреннейшим эстетическим образом использует культовые формы, он мастер эстетического оформления своего поведения, своих речей, своей страсти. Именно это не позволяет судить о нем как о циничном соблазнителе, именно это гарантирует его фантастически неизменный успех. Но это же имеет, естественно, и свою оборотную сторону.

Кошущее поведение Дон Гуана — всего лишь естественное следствие его общеренессансного десакрализованного отношения к миру, к устоям, обрядам, религии, к любви, к смерти, к кумирам прошлого. Это позволяет ему ни мало не задумываясь и убивать, и соблазнять, и совершать надругательства, почти не отдавая себе отчета в том, что нарушает он нечто большее, чем условности.

Но мир не прощает кошунства, и возмездие настигает Гуана в облике поруганного им кумира, а рыцарское звание Командора отсылает к тому средневековому образу служения, который героем отвергнут. Так энергия десакрализации, которой движим Гуан, одновременно и обеспечивает его успех, и неудержимо толкает к гибели.

Если Дон Гуан культ использовал как искусство, то для обоих героев «Мозарта и Сальери» само искусство превращено в культ, и атрибутика этого культа взята из разных, конфликтующих между собою эпох. Она построена на соединении античного с христианским и порождает эклектизм культурного космоса драмы.

Доминанта христианства задана через главную музыкальную тему трагедии — через «Реквием» Моцарта, а также через ключевую характеристику его музыки: «Как некий херувим, Он несколько занес нам песен райских» (VII, 128). Доминанта античности — через представление о жречестве посвященных. «Жрецы, служители музыки», «Единого прекрасного жрецы» (VII, 128, 133) — в контексте драмы эти слова выходят за пределы метафорического значения. Оба композитора мыслят свое творчество как служение культу прекрасного, и в этом смысле покровитель их — Аполлон. Происходящее в «Моцарте и Сальери» свидетельствует о том, что «служитель Феба», эта литературная формула, ставшая расхожей в начале XIX в., была связана с реальностью, отнюдь не сводимой к условности поэтического языка. Вместе с античной атрибутикой в культуру входили почерпнутые из античной эпохи идеи, никак не согласующиеся с основными духовными ориентирами христианства.

Представления, восходящие к античности, активно формируют трагическое действие «Моцарта и Сальери» — формируют его и прямо и косвенно. «Осьмнадцать лет» католик Сальери хранит при себе «дар Изоры» (VII, 128) — дар власти над чужой и собственной смертью, недопустимой христианской догматикой, но зато прославленной в иных образцах античной этики. И обладание этой властью предопределяет его поступок. Трагический каламбур, возникший из обмена реплик: «Ты, Моцарт, бог» — «Но божество мое проголодалось» (VII, 127), в контексте всего происходящего придает страшный, почти буквально языческий смысл ставшей привычной для нас идиоме: «искусство требует жертв». Ключевое в трагедии представление о жречестве посвященных в сознании Сальери оказывается связанным с другой культурной идеей, обозначенной лишь в самом финале, но распространяющейся на все действие целиком. Это миф о Буонаротти, не случайно названном здесь «создателем Ватикана» (VII, 134): приписываемое Буонаротти деяние расценивается Сальери как принесение строительной жертвы. Именно этот миф, наслаиваясь на убежденность Сальери в собственном жреческом призвании, побуждает его стать больше, чем жрецом искусства, — он действует как жрец, избранный сохранить гармонию мира и за отсутствием других гарантов ее сохранности приносящий жертву («я избран, чтоб его остановить» — VII, 128). В истории Моцарта и Сальери реализуется масонский миф о Хираме — таков результат наложения друг на друга двух различных по своей сущности представлений: о языческом жречестве и о христианской искупительной жертве. Культурная универсалия жреца и жертвы, вырванная из конкретного языческого контекста и извращающая христианскую сакральную идею, возникает здесь в сверхрафинированном, интеллектуально-аристократическом мифологизирующем сознании как следствие самосакрализации обоих героев, для которых святое искусство почти заменило собою религию.

Герои «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери», взаимодействуя с унаследованной или заимствованной ими мифологией, утверждают свой собственный культурный миф (служения золотому тельцу, служения любви как высшему наслаждению жизни, служения единому прекрасному). В «Пире во время чумы» картина принципиально меняется. Пафос Вальсингама — не в утверждении какого бы то ни было мифа, но в решительной демифологизации реальности, в отрицании любых культурных оболочек как искажающих бытие.

Главное, что совершает Председатель пира по отношению ко всем пирующим, можно обозначить как снятие культурно-психологических защитных механизмов. Для Джексона («... чьи шутки, повести смешные, Ответы острые и замечанья, Столь едкие в их важности забавной, Застольную беседу оживляли И разгоняли мрак» — VII, 175) механизмом такой защиты был смех. Молодой человек, который предлагает «выпить в его память» «как будто б был он жив» (VII, 175), пытается защититься иллюзией. Сентиментальный идеализм Мери и агрессивный цинизм Луизы — тоже средства ухода от реальности. И Вальсингам последовательно разрушает каждую попытку пирующих тем или иным способом спрятаться от Чумы. На предложение Молодого человека выпить за Джексона, как за живого, «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем», он отвечает: «Пускай в молчанье Мы выпьем в честь его» (VII, 175, 176), подчеркивая тем самым, что Джексон — мертв. В чувствительной песне Мери картина чумного бедствия скрашена утешением: вечной памятью на небесах. Комментарий Вальсингама разрушает этот религиозно-пасторальный образ, противопоставляя ему горечь земного забвения. Луизу он отрезвляет, обращая внимание пирующих на приближение телеги с мертвыми телами. И когда в результате все оказываются беззащитными перед лицом надвигающейся смерти и Молодой человек взывает к Председателю с просьбой спеть «буйную, вакхическую песню» «для пресечения споров и следствий женских обмороков» (VII, 179), то просьба эта звучит как просьба о помощи, о защите. Но цель Вальсингама заключается вовсе не в том, чтобы вернуть собравшихся к безумному веселью. Для него наступил тот момент, когда он может исполнить заранее им заготовленный гимн. Уверенный в том, что предлагаемое им теперь будет воспринято как единственно возможное, он отвергает такое пирование, которое

является средством защиты от страха смерти, и призывает править пир как тризну по самим себе. Тризну эту он мыслит как оргиастическое слияние с гибельными стихиями, находя, что лучшая защита от них — это отсутствие всякой защиты. В этом отрицании опосредования, в этой готовности стать на самый край бездны видит он залог бессмертия, а потому желает иметь дело с Чумой прямо и непосредственно. По сути дела, Вальсингам отказывается от всех культурных связей и исповедует сакрализацию самого агона, сакрализацию страстного оргиастического начала как того единственного в человеке, что способно вступить в контакт с лежащим за чертой смерти, вступить в контакт с трансцендентным. И подобное пирование невольно наследует опыт едва ли не средневековой «черной мессы», которая также использует оргиастическое начало как способ прямого контакта с сакральным. А то, что предлагает в качестве символа веры подвижимый идеей демифологизации Вальсингам, становится отчетливым формированием антикульта: чаша чумного яда заменяет здесь чашу причастия, и пафос Председателя: «Да не минует меня чаша сия».

В чем бы ни виделось счастье каждому из героев цикла: во власти, в любви, в творчестве или в бессмертии, — все они стремятся к одному и тому же: к овладению магической рецептурой, к тому, чтобы использовать некоторый культурный или сакральный механизм как надежный ключ к счастью (в этом смысле символика «Скупого рыцаря» распространяется на всю тетralогию). В одном случае это ритуал, культ, в другом — низвержение культа, в третьем — созидание нового культа, в четвертом — чистая демония страстного начала. Но характер использования сакрального механизма каждый раз оказывается одним и тем же.

Обратим внимание на то, что переживание высшего момента счастья для каждого из них оказывается психологически сопряженным с тем, что счастьем, казалось бы, противоположно. Барон: «Нас уверяют медики: есть люди, В убийстве находящие приятность. Когда я ключ в замок влагаю, то же Я чувствую, что чувствовать должны Они, вонзая в жертву нож: приятно И страшно вместе» (VII, 112). Гуан: «Странную приятность Я находил в ее печальном взоре И помертвевших губах» (VII, 139); «Что значит смерть? за сладкий миг свиданья Безропотно отдам я жизнь» (VII, 169). Сальери: «Эти слезы Впервые лью: и больно и приятно» (VII, 133). Вальсингам: «Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Незыблемы наслажденья» (VII, 180).

Если бы каждый из них мог остановить мгновение этого парадоксального состояния, подчинить себе это соединение несоединимого, схватить жизнь и смерть, несчастье и счастье в их недоступной одновременности, вероятно, их страсть была бы наконец удовлетворена. Ибо рецепт, который они ищут, нужен им для того, чтобы, овладев парадоксом бытия, погрузиться во всю его полноту и вместе с тем чувствовать себя от него независимым. В известном смысле все они стремятся овладеть своей страстью, но не ради обуздания ее, не ради установления меры, а ради того, чтобы, оседлав страсть, заставить ее служить достижению индивидуалистически понимаемому счастью. А то обстоятельство, что пользуются они при этом сакральными ключами, культовыми формами, узаконенными в том или ином типе культуры, но из этой культуры изъятыми, приводит к страшным последствиям. Магический ключ продолжает действовать, но его используют, минуя контекст тех связей и отношений, в которых он служил регуляции мирового порядка, регуляции отношений между хаосом и космосом, между страстным и сакральным. Примененный в целях, установленных производом, он начинает служить распатыванию законных границ мира, безответственному обращению с энергиями, разрушению меры общекультурного бытия.

Итак, в каждой из четырех «маленьких трагедий» описана искаженная сакральная идея, в каждой из четырех — секуляризованное страстное начало, а в конечном итоге цикл предъявляет четыре родовых базовых инстинкта, извращенных в культуре.

В «Скупом рыцаре» это сила, власть, накопление — инстинкты, связанные с необходимостью выживания рода. Однако именно закон родового наследования отрицает Барон, их носитель.

В «Каменном госте» это любовь — инстинкт, ведущий к созданию семьи и продолжению рода. Однако любовное стремление Гуана делает его разрушителем семей и ведет к пресечению рода. Не случайно само соединение любящих вызывает на свет не новое существо, а существо умершее.

В «Моцарте и Сальери» это творчество — инстинкт созидания. Но в жертву ему приносится жизнь, совершается акт разрушения.

В «Пире во время чумы» это страх смерти. Но движимый этой идеей Вальсингам проповедует наслаждение гибелью.

Ни одна из этих искажающих культурные основы человеческого бытия идей не возникает спонтанно. Все события цикла глубоко связаны между собой цепью преемственности.

7

Эпоха, изображенная в «Скупом рыцаре», — это эпоха перехода от духовного абсолюта феодализма к светскому абсолютизму. Новые, светские порядки, заведенные Герцогом, «турниры, праздники», прельстительные для Альбера, резко отличны от тех суровых устоев, в которых воспитан Барон. И все же скрытое, внутреннее средоточие этого перехода — в подземном храме Барона. Безумная мечта самообожения, мечта, в которой сам Барон отчетливо осознает демоническое начало, опознана Пушкиным как корень европейского индивидуализма.

Из рук Барона, который в трагедии предстает последним представителем прежнего миропорядка, должна была бы новая гуманизированная культура принять наследие прошлого. Но отношение Барона к самой идее наследования заявлено однозначно. И старая культура не только умирает вместе с ним — она умирает, внутренне искаженная. Мир, избавляясь от Барона, освобождается, казалось бы, от демоники, но вместе с нею и от системы ценностей, демоники Барона опрокинутой.

Заметим, что конфликт Барона с другими героями остается неразрешенным. Умирая, Барон как бы изымается, устраняется из мира, освобождая путь тем, кому он служил помехой. Альбер сможет тратить деньги, и это пойдет на пользу Герцогу, ибо государство нуждается в обороте капитала. Но подобная развязка никак не является разрешением конфликта.

Со смертью Барона служение себе перестает быть культовым. История индивидуализма отныне станет светской, о своих культовых корнях она позабудет — до поры до времени. Но конфликт, оставшийся неразрешенным на одном участке истории, — и это важнейшее историческое открытие Пушкина — обязательно обнаружит себя в будущем. Это и происходит в следующих частях тетралогии.

Свободный индивидуализм в его светской беспечной форме, развязанный в «Скупом рыцаре» смертью Барона, в «Каменном госте» действует, не встречая препятствий. Дон Гуану доступно все, о чем мечтал Альбер. «Во что бы то ни стало», этот принцип Альбера, реализуется Гуаном в каждом жизненном поступке. Ничто уже не стесняет его воли. Но, кощунствуя, Гуан зовет мертвого Командора «стать на стороже в дверях» (VII, 162) — и Командор является, как бы осуществляя мечту Барона вернуться из могилы «сторожевою тенью» к своим сокровищам (VII, 113). Свободный индивидуализм терпит крах именно потому, что он возомнил, будто вполне освободился от сферы сакрального, от всех установленных средневековым порядком, и именно из этой средневековой сферы потустороннего приходит неотвратимое возмездие.

Но и возмездие как насильственное положение пределов разнузданной воле героя не есть еще разрешение конфликта: конфликт в принципе неразрешим насильственно. И потому трагическим возмездием завершившееся отделение мирского от религиозного, явленное в «Каменном госте», в «Моцарте и Сальери» приводит к новому клубку трагических противоречий.

Убедившаяся в недопустимости, пагубности подобного разъединения, культура вновь воссоединяет эти две сферы, но воссоединяет, так и не уклонившись от магистрали избранного ею индивидуалистического и светского пути. Оба героя в «Моцарте и Сальери» называют себя жрецами; ни одного из них не

смущает осуществление жречества в светской форме. Они принадлежат культуре, которая в наиболее прекрасном своем выражении возносит искусство в сферу небесную, минуя церковное, а в наиболее страшном своем выражении присваивает человеческому сознанию демиургические полномочия, ставит человека карающим и казнящим сторожем мироздания.

Вся ложь того способа, каким соединены светское и сакральное в культурном мире «Моцарта и Сальери», дает себя знать в «Пире во время чумы». Ложные культурные связи не выдерживают испытания Чумой, и между земным и небесным разверзается пропасть. Вальсингам — в полной мере наследник и барона, и Альбера, и Гуана, и Сальери, и Моцарта. Все содеянное ими ложится на его плечи.

Барон, сокрушая данную ему картину мира, главного и непобедимого своего врага видел не в наследнике, которого он мог держать в узде, а в ходе времени, в неизбежной смене настоящего будущим. Взамен жизни вечной, предлагаемой ему его религией, не страшась земного хода времени, Барон хотел утвердить вечное в самом земном времени, т. е. остановить, запереть время, устранить возможность будущего. Барон умер. Но в каждой следующей трагедии, в каждую новую эпоху будет появляться фигура, все с большим и большим успехом осуществляющая это стремление Барона. Перед Гуаном явится Командор, перед Моцартом — Сальери. Одному Вальсингаму не дано такого противника. Он имеет дело с Чумой, и этот враг — не лицо, не персона; само состояние мира лишает Вальсингама будущего.

Вальсингам — последний. Голый человек на голой земле. Он пожинает плоды демоники предшествующих эпох. Чума — вот итог эволюции культурных миров, явленных в цикле. Чума дана как последний облик культуры, и в этом облике заключен последний парадокс цикла. Ибо оборачиваясь Чумой, культура оборачивается полной своей противоположностью. Культура строит и созидает, ее деятельность избирательна, она тклет покровы для человеческого бытия. Чума срывает все покровы, она только уничтожает — без разбора, без смысла. И дискредитируя смысл, Чума поражает самое сердце культуры.

Как же могли совместиться две столь несовместные сущности?

Описанные в «маленьких трагедиях» взаимоотношения трагического героя с миром позволяют увидеть, что в каждом предъявленном здесь типе культуры оказался нарушенным принцип взаимодействия микрокосма и макрокосма. В микрокосме, в индивидуалистически выстроенном космосе трагического героя происходит нарушение нормы, катастрофическая подмена. Упорствуя в нарушении нормы, герой погибает, ибо законы макрокосма, против которых он действует, каждый раз объективно сильнее его. Но искажение культурного пространства, произведенное героем в мире, не выравнивается, восстановления нормы не происходит. Таким образом, единожды содеянное уже не исчезает из мира даже с физической смертью героя. Оно продолжает существовать, опосредованно преломляясь в каждой следующей части тетралогии. Культурный космос каждой следующей эпохи не просто сменяет собой прежнюю картину мира — он строится как реакция, как рефлексия на нее. Перед нами не цепь из четырех отдельных картин, но единство взаимоотражающих и взаимоотраженных, как бы вложенных друг в друга миров. За счет этих опосредований, этих наслоений, этих превращенных форм, переинтерпретирующих одна другую, культурная ткань разрастается, ветвится, культурный покров становится все плотнее. Но это же одновременно и процесс истончения культурной ткани, ибо разрастаются именно ложные связи, ответом на искажение оказываются новые искажения. И если первая ложь еще локальна, то следующие и следующие, отрабатывая прежние ложные связи и выстраивая новые, постепенно заполняют собою все культурное пространство. И в некоторый момент пространство ложных культурных связей обнаруживает себя как вакуум — как Чуму.

Именно в этой, «последней» и заслуженно «последней» ситуации оказывается Вальсингам. Индивидуалистическое начало заложено в нем не в меньшей степени, чем в героях предыдущих трагедий. Подобно им всем он отрекается от веры отцов, от существовавшей для него еще совсем недавно системы ценностей; подобно им всем сокрушает, опрокидывает эту систему. Но, оказавшись

последним, он же становится первым: первым, кто оглянулся назад, первым, кто постиг утраченность рая, кто постиг свое отпадение.

И только теперь мы можем сказать еще об одном герое цикла, до сих пор ни разу не упомянутом. Та миссия, которую выполняет в «Пире во время чумы» Священник, ставит его фигуру вровень с могучими протагонистами трагической тетралогии.²⁰ Финал последней трагедии снова возвращает нас к проблеме сыновства и наследования, заявленной в «Скупом рыцаре» открытым конфликтом отца и сына. Но статус конфликта уже иной: кровного отца сменяет отец духовный, т. е. тот, кто в полной мере ответственен за передачу наследия, за передачу культуры. Единственный в цикле герой, представительствующий за церковь в ее каноническом виде, он является для того, чтобы обличить и призвать к исполнению долга. Но обнаруживается, что отнюдь не забвение того, о чем напоминает Священник, удерживает Вальсингама за столом пирующих. Предводитель пира прекрасно отдает себе отчет во всем совершаемом, и степень его собственного падения для него не тайна. Причины гораздо более глубокие побуждают его идти до конца путем греха и протеста. Священник, убежденный в своей правоте и всезнании, данных ему религией, встречается здесь с вопросами, на которые он, как представитель церкви, не в состоянии ответить. А между тем боль и страдание Вальсингама вызывают в нем человеческое и христианское сострадание и одновременно сознание своей слабости и вины. Понимая, что не сумел уберечь, не сумел спасти, что, не поправив случившегося, причинил лишь новую боль, он отступает. Сострадание и смирение не позволяют ему упорствовать в своей «отцовской», пастырской воле. И сила Священника, его подлинная, истинная христианская сила обнаруживается именно в его способности признать собственное бессилие. Отступая, он вверяет душу отпавшего воле божией и просит прощения за свою несостоятельность: «Спаси тебя господь! Прости, мой сын» (VII, 184). Это последние слова, которые звучат в цикле. Устами Священника церковь просит прощения у мира — как пастырь, не удержавший стадо.²¹

Для каждого из трагических героев цикла мир был объектом переноса вины, собственная личность — объектом служения. Священник оказывается единственным, кто выправляет это колоссальное искажение, порожденное секуляризованной культурой: служение он несет миру, вину принимает на себя — таков итог его встречи с тем, кто в своем отпадении оказался наследником грандиозных подмен, которые церковь не сумела исправить. И только благодаря Священнику у Вальсингама остается шанс: он встретился с той нормой, с той правдой большого мира, макрокосма, неподменной культуры, которая является единственным залогом разрешения трагического конфликта.

8

Если теперь мы вернемся к вопросу об автобиографизме «маленьких трагедий», перед нами откроется поразительная картина.

Вспомним заметку о Сальери: «Завистник, который мог освистать Д. <он> Ж. <уна>, мог отравить его творца» (XI, 218). Сопоставим с ней тот мотив из «Скупого рыцаря», который имеет прямую автобиографическую параллель. Так, Барон заявляет про сына: «Он . . . оп меня хотел убить» (VII, 118). Пушкин пишет Жуковскому 31 октября 1824 г.: «Отец мой <. . .> объявляет, что я его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить» (XIII, 116).

Письмо написано ради предотвращения возможных последствий клеветы. Что произошло между Пушкиным и его отцом на самом деле — неизвестно.

²⁰ Все, что здесь говорилось о великих заблуждениях пушкинских героев, не умаляет, естественно, масштаба этих фигур. Реакция на неправду мира, на ложь тех или иных культурных институтов — неизменная составляющая их сокрушительной энергии. В данной статье мы сосредоточили внимание исключительно на искажении путей, ими проложенных, ибо о том, что есть во всех них героического и высокого, писалось уже достаточно много.

²¹ Пушкин не случайно выбрал при переводе ту русскую форму, в которой сама семантика прощания есть выражение просьбы о прощении. В английском тексте этого оттенка не было: «Heaven pity my dear son. Farewell! farewell!» (цит. по: *Пушкин. Драматические произведения*. С. 590).

Жуковскому он пишет: «Перед тобою не оправдываюсь» (XIII, 116). Барон явно клеветает на Альбера. В первой сцене Альбер с негодованием отвергает мысль об убийстве отца. Да и в финале не от его руки умирает Барон. И все же вполне очевидно, что перед нами история косвенного убийства. С самого начала Альбер предстает на сцене, снедаемый тайным желанием смерти отца, от которой единственно зависит его счастье. Не допуская себя до мысли о реализации этого желания, он все же выдает себя двумя вырванными у него Соломоном репликами: «Ужель отец меня переживет?» (VII, 105) и «Amen!» (VII, 106) — в ответ на: «Пошли вам бог скорей наследство» (VII, 106). И именно это его желание реализуется в финале трагедии. Не убил — но мог убить, ибо поднял бы меч, как поднял перчатку.

«Мог освищать» — значит «мог отравить». В одной возможности заложена другая. Первая возможность — лишь зерно, лишь семя. Но посеешь ветер — пожнешь бурю.

Поступков, совершенных его героями, Пушкин не совершал. Но зерно трагического конфликта, зерно страстного начала — альберовского, гуановского, моцартианского, вальсингамовского — явно опознавал в самом себе. И воплощая в драматических сюжетах автобиографические черты, собственный опыт переживания несчастья и счастья, выяснял, до какого логического предела, до каких крайних последствий по отношению к миру могли бы разрастись эти зерна. Здесь была и работа воображения, и работа совести, и колоссальное мужество исследователя. Это был в некотором роде эксперимент на самом себе — на себе как на прямом наследнике неразрешенных конфликтов европейской культуры. Эксперимент, производившийся с целью понять правду о самом себе, понять ее в контексте своей эпохи, понять, наконец, в контексте истории. Установить диагноз, постичь причины, обнаружить генезис — и устранить самый корень. Сам Пушкин выступает здесь как лирический герой с эпическим взглядом на самого себя; на этом-то перекрестке двойного видения — изнутри и извне — и возникает драма.

Опознавая в себе зерна трагических конфликтов, Пушкин преодолевает извечный механизм порождения трагедии: механизм переноса вины. Трудно переоценить значение этого акта в мире, где конфликты действительно уже унаследованы, где виноваты все, а следовательно, как бы и никто, где каждому так легко отказаться от вины, перенести ее на мир, на историю, на других, а значит, отказаться от последнего шанса на очищение, на выход из трагического пространства.

Итак, понять законы трагического сюжетообразования, не стать трагической жертвой, не идти дальше путем героя, порождающего трагедию, перемениться, выйти к другому образу жизни и образу действий — такова была задача, которую решал Пушкин в Болдине осенью 1830 г., накануне женитьбы. Автобиографически, кровно, лично причащаясь к тому, что сделано предметом драмы, усматривая в судьбах своих героев искажение своей собственной природы, поэт проходил через очистительное действие трагического жанра: через признание трагической вины.²² На индивидуализме как качестве собственной души и как явлении культуры было не только поставлено клеймо, по отношению к нему было проделано нечто неизмеримо большее. Четыре культурных космоса тетралогии, казалось бы, изолированы один от другого; строящие их и действующие в них трагические герои, казалось бы, независимы друг от друга. Но цикл как целое обнаруживает, что эти индивидуалисты, родства не помнящие, подвержены непреложным законам наследования и преемственности. У всех у них общий культурный предок — Барон, первый, чье отпадение от рода определило ход новоевропейской истории. И он же признан Пушкиным в качестве собственного культурного предка. А это означало, что история, расколота индивидуалистическим сознанием, восстанавливалась как история родовая и трагическая вина была понята и пережита как родовая

²² Ни один из сюжетов, взятых для тетралогии, исходно не являлся трагическим. Это были сюжеты комические, драматические, с роковыми развязками — статус трагедии придали им именно Пушкин.

вина.²³ Это и был переход от «я» к «мы», открывавший возможности совершенно нового способа существования в мире.²⁴ С ним-то и связан звучащий в болдинских письмах лейтмотив отказа от счастья. Он вызван чувством, гораздо более глубоким, чем суеверие. Это отказ от упорства в страсти, желающей добыть вожделенное «во что бы то ни стало», это отказ от трагического агона, это смирение гордого человека, это подлинная готовность его на пороге новой жизни признать иные пути и иные законы.

Написание «маленьких трагедий» было, по сути дела, событием не только литературным, но также и историческим: акт, совершенный Пушкиным, означал, что европейскую культуру нового времени, культуру, ярчайшие достижения которой были основаны на индивидуалистическом отпадении от рода, Россия приняла как родовое наследие. Масштаб этого события обусловил важнейшую особенность поэтики «маленьких трагедий»: составляя цикл, все вместе они начинают тяготеть к большой эпической форме, в чем-то подобной «Божественной комедии» Данте, к монументальному жанру, способному воплотить узловые моменты культурного эпоса нового времени. Сама краткость текстов парадоксальным образом не противоречит этому, а скорее способствует: сюжеты оказываются «свернутыми» в размер актуальной памяти, их можно перебирать, как четки, каждое звено которых — притча культурной истории.

²³ Это узнавание и переживание родовой вины, это очищение страданием совершается лишь по прохождении через весь цикл; именно поэтому каждая отдельная трагедия завершается всякий раз лишь потребностью катарсиса, но не им самим. В «маленьких трагедиях» мы встречаемся со случаем, беспрецедентным в истории драматургии. Сам автор, сам драматург прошли здесь путем античного трагического героя.

²⁴ Не случайно в Болдине написан целый ряд текстов, посвященных проблеме родового: «Моя родословная», «Два чувства дивно близки нам. . .», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «О втором томе „Истории русского народа“ Полевого», «Повести Белкина», «История села Горюхина».

